

Pintura de paisaje en Mallorca durante la segunda mitad del siglo XIX. Ricardo Anckermann (1842-1907).

Bernat Bennasar Coll

Introducción

Ricardo Anckermann es una de las personalidades artísticas más relevantes de la segunda mitad del siglo XIX mallorquín; no sólo por su actividad como pintor, sino también por su labor como director de la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma y como impulsor del mercado artístico, al ser el creador del Fomento de la Pintura y Escultura¹.

Como pintor iba a ejercer un importante papel en la renovación de los lenguajes plásticos de entonces. Sus viajes al exterior (París y Londres), hacia 1869-1871, le ponen en contacto con el arte internacional, trayendo, a su regreso a Mallorca, nuevas experiencias que supondrían serios cambios en el panorama pictórico, inaugurando nuevas tendencias estilísticas e iconográficas. La introducción del cuadro de género y exótico y la revitalización del paisaje iban a ser algunas de sus experiencias más notables, pero sobre todo interesaba su preocupación por la forma, especialmente la luz y el color, elementos que iban a convertirse en punto importante de investigación de casi todos los pintores locales. Hemos de tener en cuenta que hacia la mitad de siglo la pintura mallorquina estaba marcada por la influencia de la Academia Provincial de Palma, la cual seguía con el academicismo clasicista que había marcado la primera mitad de siglo². Ello había engendrado un tipo de pintura que evolucionaba lentamente, casi fosilizada, al igual que la propia Academia.

La obra de Anckermann presenta una gran complejidad, tanto estilística como iconográfica, ya que cultivaba diversas tendencias y géneros pictóricos simultáneamente a lo largo de su vida: pintura de historia, decoración mitológica, pintura anecdótica, retrato, paisaje, etc. Es de alguna manera el máximo exponente del eclecticismo mallorquín de la segunda mitad, aunque también se integra dentro del realismo, pero reducido éste al género de paisaje. A partir de aquí es imposible dar una

visión analítica global de toda su actividad en un artículo, por lo que hemos optado por abordar una de sus directrices más sobresalientes y a la vez menos conocidas de su producción pictórica: su acercamiento al paisaje.

Anckermann ha sido conocido mayoritariamente como pintor de historia y como decorador, olvidándose el importante papel que ejerció dentro del paisaje. El error se debía a un motivo básico; Anckermann vivió en una sociedad decimonónica ligada a la defensa de los valores aulicos, sabiamente dictados por la Academia. Esta propugnaba un clasicismo derivado de los grandes maestros, valorando el dibujo por encima del color, un clasicismo dentro del cual la concepción de arte era sinónimo de un conjunto de reglas y normas. La temática preferida era la histórica y mitológica, pintura grandilocuente, y como tal apta para representar la clase aristócrata y a los organismos oficiales. Ello hizo que esta tendencia artística fuese mayoritariamente valorada en detrimento de otras vertientes como la paisajística. El paisaje, más ligado a los intereses de la burguesía, aunque no era ignorado por la prensa de la época, pasaba un tanto inadvertido en frente a la pintura oficial. La falta de una catalogación y estudios sobre su obra a lo largo del siglo XX ha hecho que no se subsanase este error y perviva el concepto tradicional de Anckermann, aunque algunos estudios recientes ya apuntan su actividad dentro de este campo³.

El género de paisaje toma su auge en España en la segunda mitad del siglo XIX. El romanticismo ha aparecido tardíamente, sin tener la vitalidad que había tenido en Alemania o Inglaterra. La exaltación romántica europea del paisaje se transforma en una recreación moderada, actuando de simple transición entre los postulados neoclásico-académicos a los ecléctico-realistas.

El romanticismo había puesto de moda a la naturaleza, reivindicando la actitud roussoniana de retorno a ella, huyendo de la civilización corruptora. Los Friedrich, los Turner, los Constable habían puesto de manifiesto, bajo sistemas plásticos diferentes, la emotividad del paisaje. Habían demostrado que la obra de arte no debía ser considerada como "un mero reflejo de la realidad o encarnación de un ideal inmutable y racionalmente concebido, sino como una forma de penetrar en la vida de las cosas"⁴. Se ponía en circulación el tópico de que la naturaleza es un estado del alma.

El rechazo de la regla neoclásica es contundente, lo que había de repercutir en una revalorización del paisaje holandés —rechazado hasta ahora— enfrente al imperante dominio de los Poussin y los Claudio Lorena. En lo sucesivo se había de buscar en la naturaleza cualidades de emoción, sentimiento y poesía. Como dice P. Francastel "ya no había necesidad de ir a por ellas hasta la lejana Italia; por el contrario, la tierra natal, más conocida, más familiar, vinculada a menudo al artista por recuerdos vividos, se prestaba infinitamente mejor a un contacto con lo real"⁵.

Pero la gran batalla, como triunfo del paisaje en cuanto género, había de generarse en Francia con la escuela de Barbizon. Sus componentes (Daubigny, Díaz, Rousseau...) generaron un tipo de paisaje más realista —aunque no exento de elementos románticos— saliendo a pintar al aire libre. Pero lo más importante era que el paisaje dejaba de lado su aislamiento, tomando el concepto de escuela. Ello tenía también otras repercusiones en el campo artístico; significaba no sólo el triunfo de una nueva temática sino también de nuevos elementos plásticos. Surgía así un interés por la mancha y la pincelada suelta (rechazo del acabado caligráfico), al mismo tiempo que implicaba una nueva relación con el espectador: éste debía situarse a cierta distancia de la obra si quería captar el efecto global de la misma.

Todo este proceso que se perfila en Europa a principios del siglo XIX, teniendo su momento de auge en la década de los treinta con la escuela de Barbizon, no se observa en España y Mallorca hasta casi entrada la segunda mitad de siglo.

Al contrario que Francia o Italia, España no tenía ninguna tradición paisajística, incluso el paisaje romántico no iba a tener gran trascendencia, parecía ser un género totalmente olvidado por los pintores. A ello había de unirse la oposición de la Academia de San Fernando, imbuída del discurso neoclásico y reacia a incluir este género en sus enseñanzas. Genaro Pérez Villaamil (1807-1854) es de los pocos románticos a mencionar, siendo de alguna manera el promotor del género en España al enfrentarse a la Academia y lograr su inclusión en sus enseñanzas, ya sobre los años cuarenta⁶.

Sin embargo el auge y el triunfo del paisaje no se produce hasta la llegada del realismo. El belga Carlos de Haes será su introductor en la zona castellana, Martí y Alzina en Cataluña y Juan O'Neill en Mallorca⁷, sobre la década de los cincuenta. Estos tres maestros serían, de alguna forma, los iniciadores de una auténtica escuela de paisaje, aunque representan tres concepciones distintas. Carlos de Haes y Juan O'Neill asumen la directriz realista bajo unas normativas académicas, mientras que Martí y Alzina representa la línea más vitalista, oponiéndose a toda regla de tradición clásico-académica. Lo que les unía era la llamada de la naturaleza, el paso a una contemplación-observación directa del natural, iniciando la pintura al aire libre.

Pero serían sus discípulos los que consolidarían las distintas escuelas regionales, los que dotarían a sus paisajes de vibraciones de luz y color, alejándose del claroscuro de sus maestros o de sus normativas académicas. Aureliano de Beruete y Joaquín Vayreda serían algunos de los máximos exponentes de la zona castellana y catalana respectivamente, mientras que Ricardo Anckermann, junto a Antonio Ribas, asumirían el mismo papel en el campo mallorquín. Con ellos el paisaje pasaría a ser el principal protagonista de la pintura de la segunda mitad del siglo XIX.

A partir de ahora la naturaleza empezaría a vivir por sí misma, alejándose cada vez más de las referencias a lo histórico, dejando de ser el espacio en el cual se desenvuelven unas escenas campestres o mitológicas.

1. Bajo la influencia de Juan O'Neill y los ecos de Barbizon. Las composiciones estereotipadas.

En Anckermann se puede observar una cierta complejidad y evolución en su acercamiento a la naturaleza.

Sus primeras aproximaciones al paisaje hay que situarlas a finales de los sesenta, poco antes de su marcha a París. Seguramente fue un cultivo muy esporádico, ya que prevalecía en estos tiempos su interés por los cuadros de composición, imbuído del academicismo de la Academia Provincial. La figura era el centro de atención del artista, siguiendo el tópico renacentista de que la belleza gira en torno al hombre⁸.

Sin embargo la personalidad de O'Neill no debió pasar totalmente desapercibida al artista. O'Neill ocupaba en estos años el cargo de secretario general de la Academia de Palma y, aunque no impartía lecciones, era un estricto defensor y cultivador del paisaje, habiendo publicado un "Tratado de paisaje" en 1862⁹. Este tra-

tado supone uno de los primeros planteamientos conceptuales que se hace en territorio español en torno al género, convirtiéndose, al menos en Mallorca, en manual obligado para todos los artistas que en aquella época se iniciaban en el género. En este sentido vale la pena que nos detengamos un poco en su análisis.

De alguna forma en él se establecen ya todas las bases que iban a marcar el realismo, sirviendo de puente de transición entre la tradición clasicista de un Femenia y un Sureda a la consolidación realista de Ricardo Anckermann y Antonio Ribas. Se observa desde un principio un interés por la directriz naturalista, por la observación directa del natural, lo que le lleva a una revaloración de la escuela holandesa. Observa que fue éste quien por primera vez dirigió su mirada hacia una fiel observación de la naturaleza, dejando de lado la visión idealista.

A lo largo de su tratado podemos encontrar principios plásticos terminantemente modernos, como que el color depende de la luz o que cambia o depende del que tiene al lado, algo que llamaría poderosamente la atención a los impresionistas; de la misma manera cuando observa que el negro puro no existe en la naturaleza. Sin embargo nunca renunciará a su formación académica, al uso de ciertas reglas neoclásicas, al dibujo, a la aritmética y la geometría, así como tampoco dejará de admirar a la escuela italiana, especialmente Claudio Lorena. No aceptará el libre uso del color ni los contrastes de valor, rechazando los colores puros y llamativos, siempre en favor de la unidad y la armonía en el tono. En este sentido el autor es un tanto contradictorio, abre la concepción realista del paisaje en el ámbito mallorquín, pero al igual que Haes, y quizás en mayor medida, su obra estará marcada por elementos eclécticos y académicos.

El paso de la tradición clasicista al realismo no podía ser un paso a secas, de ahí que a la nueva visión empirista se uniera todavía una manera de hacer académica. Hemos de tener en cuenta, por otra parte, que Mallorca no ha tenido un movimiento romántico, si exceptuamos el caso de la litografía, lo que no quiere decir que no se dejen sentir sus coletazos tardíos. Estos pervivirán a lo largo de la segunda mitad, aunque nunca serán definidores o determinantes de un estilo, pero tendrán su importancia, especialmente en un género como el paisaje. Así en O'Neill, y sobre todo en esta etapa de transición, son evidentes los ecos del romanticismo. La preocupación por la poética de lo pintoresco se hace patente a lo largo de su tratado, de la misma manera que persiste, consciente o inconscientemente, la concepción de que la naturaleza es un estado del alma. Para O'Neill la actuación del artista va de la sensación visual al sentimiento, la naturaleza no es sólo un objeto a imitar, sino que actúa como fuente de estímulos. Es ésta la que de alguna manera excita el sentimiento del artista, elemento que actuará como motor para la realización de la obra de arte. Este sentimiento del artista, que también llama sentimiento de lo bello o "sexto sentido", no es más que "una de las bellísimas facultades del alma" y, por lo tanto, el único medio que permite al hombre entrar en el campo de la "idealidad"¹⁰.

Es evidente todavía la fuerte impronta del neoplatonismo en el pensamiento de la época y que, como veremos, no será del todo ajeno a Anckermann. Por otra parte la concepción romántica de la naturaleza, en tanto que fuente de estímulos, y no solamente como un objeto a imitar lo más objetivamente posible, persistirá en los paisajistas del último tercio del XIX, haciéndose excesivamente difícil hablar de un realismo a secas.

De alguna forma las primeras aproximaciones de Anckermann al paisaje de-

bían seguir al pie de la letra los consejos de O'Neill y su tratado. En estas obras seguramente prevalecía la técnica meticulosa y poco suelta, las gamas monocromáticas oscuras... todo con el fin de lograr la unidad en el tono y la armonía de las partes, no teniendo lugar el libre uso del color.

Desgraciadamente no hemos podido localizar ninguna obra de esta época, salvo un boceto a la acuarela: "El estanque"¹¹. Desde el punto de vista de la composición se observa la herencia de Barbizon y de la nueva manera de componer a que hace alusión O'Neill en su tratado, punto principal de experimentación de los pintores de este período. O'Neill, conocedor de los nuevos planteamientos de la escuela de Barbizon, había observado una nueva forma de composición en sus paisajes que los diferenciaba de los clásicos, especialmente de Claudio Lorena. Estos últimos seguían un sistema de composición basado en reglas dogmáticas racionalizadas y un tanto matemáticas, haciendo especial hincapié en el logro de una perfecta perspectiva. Para dar mayor profundidad al cuadro disponían en los primeros planos de uno o varios árboles grandes, para ir disminuyendo la escala conforme se sucedían los planos en la profundidad especial. En cambio Barbizon había eliminado el proceso de aprehensión racionalista para dirigirse a una visión más empirista. De esta manera había sustituido los grandes árboles del primer término por unas simples hierbas o terrazos, una pequeña charca, etc. Este hecho es perfectamente consciente en O'Neill, citando a Corot como uno de los primeros en realizar este tipo de composiciones, aludiendo a la sensación que causó el cuadro de "Agar": "Los artistas no podían acostumbrarse a ver por primer objeto una pequeña roca cubierta de yerbas y en el segundo término el principal grupo de árboles"¹².

Esta nueva directriz compositiva se convierte muy pronto en un tópico, marcando los inicios del realismo. No solamente sería practicada asiduamente por O'Neill, sino que también sería la tónica predominante de las primeras obras de Anckermann y Antonio Ribas. Serán casi siempre un tipo de visiones amplias, un tanto rebuscadas, con un fondo de árboles y montañas, y una gran zona de celaje que normalmente cubre el último tercio en altura del cuadro.

En la obra mencionada de Anckermann podemos observar la sustitución de los árboles del primer plano por una charca o un estanque, reservando los segundos planos para la frondosidad del bosque y el toque pintoresco de unas figuras bañándose. Por otra parte se observa un gusto por la mancha y el toque rápido del pincel. Hemos de tener en cuenta que en estos momentos el boceto o el apunte tomado directamente del natural adquiere una importancia vital para el pintor. La revaloración de éste hay que vincularlo al movimiento romántico y, especialmente, a Constante. Era precisamente en el boceto donde los sentimientos podían plasmarse de una manera más espontánea, en él se traslucía el sello personal del artista manifestado en la libre manipulación de la mancha y del color, el toque del pincel¹³.

En el boceto mencionado, Anckermann nos transcribe una visión emocionada de la naturaleza. Probablemente se trata de un boceto de semiinvención¹⁴, ya que no corresponde objetivamente a los parajes de la isla. La naturaleza ha actuado para el artista no como objeto sino como motivo. La presencia de una atmósfera irreal, traspuesta en una tonalidad cálida de rosas-anaranjados, da un cierto aspecto de irrealidad al tema. Estamos ante una naturaleza exaltada y vista con apasionamiento, pero no está desprovista de su conexión con lo real, en este sentido escapa al paisaje fantástico. Capta sencillamente la impresión y el sentimiento que le ha suscitado la contemplación del hecho natural.

Los bocetos debían ser considerados para los artistas como verdaderas obras de arte, los cuales eran terminados en el taller o traspasados a tamaños más grandes. Era el paso obligado para la exposición y aceptación pública.

Seguramente Anckermann debió practicar con paisajes reales, como hacia O'Neill y su contemporáneo Antonio Ribas, siguiendo la composición estereotipada a lo Barbizon y, buscando para ello, paisajes mallorquines un tanto recónditos, los cuales debían ajustarse al nuevo encuadre compositivo.

El verdadero interés de Anckermann por el paisaje surge en torno a los años 1869-70, durante sus estancias en París y Londres. Allí toma contacto directo con el paisajismo francés, observando el gran progreso realizado por esta escuela en comparación con lo que se estaba haciendo en Mallorca¹⁵. De la misma manera es de suponer que en Londres no le pasó desapercibida la obra de Constable. Hay por otra parte testimonios, durante su estancia londinense, de la realización de paisajes y marinas al aire libre, terminadas seguramente en el taller¹⁶.

2. Entre el paisaje como objeto y el paisaje como motivo. La influencia del positivismo.

De regreso a Mallorca, en 1871, iba a incorporar las lecciones aprendidas en el extranjero, ejerciendo probable influencia sobre los demás pintores mallorquines interesados en el género.

El paisaje se convierte, para una serie de pintores, en el centro de experimentación artística, es el género más novedoso de aquellos momentos. Se produce un interés colectivo por el mismo, con una actitud próxima a la que movió treinta años antes a la escuela de Barbizon. Juan O'Neill y sus discípulos, Antonio Ribas y Ricardo Anckermann, salen juntos a pintar al aire libre, descubriendo la vitalidad de su paisaje natal y haciendo de él su único tema. Hay unas preocupaciones plásticas que les unen: interés por la imitación fiel, la observación de los efectos de la luz, la captación de la atmósfera..., en definitiva el interés por estudiar los diferentes aspectos y mutaciones que puede experimentar la naturaleza durante el día, la época del año, etc.

El grupo sale de excursión con cierta frecuencia, ya sea en busca de paisajes pintorescos, ya para conocer el paisaje de la isla en toda su variedad. Una carta de Juan O'Neill a Fausto Morell (octubre de 1871) nos da cuenta de una de estas excursiones: "Amigo Fausto: regresamos felizmente de la expedición de Son Simonet, en cuyo barranco Ricardo Anckermann ha hecho un estudio que... verás... nada de gran efecto al primer golpe de vista, pero bien cogido (...) Antonio Ribas vino también, hizo un estudio serio y un par de croquis, también estuvo bastante feliz"¹⁷.

Como vemos, en 1871, la pintura al aire libre ya es un hecho normal. No hemos de olvidar que O'Neill salía desde hacía tiempo a la toma de apuntes del natural, pero es ahora cuando el estudio directo se convierte en el objeto primordial.

La pintura de Anckermann se dirigirá paulatinamente hacia una visión más realista, huyendo de los postulados de O'Neill y su tratado. Sin embargo su postura ante el espectáculo de la naturaleza estará llena de connotaciones románticas. Al igual que Constable, la visión de la naturaleza de su niñez había quedado grabada en su mente con suma nitidez, constituyendo una fuente de inspiración importante. En unos escritos de su madurez nos habla del descubrimiento de la naturaleza por

primera vez, como un espectáculo sorprendente, una impresión que no iba a olvidar de por vida: "Escudriñando en la memoria, en los vagos recuerdos de mi infancia, encuentro siempre grabado de un modo indeble la impresión que me produjo el espectáculo de la naturaleza y al contemplarla por primera vez, no sé que edad tendría, un tiempo que no conocía aún más mundo que el interior de mi casa paterna y el trozo de calle de las Teresas..."¹⁸. Describe la impresión que le causaron las cosas más sencillas, como la flor de la alcaparra: "Sembrados de plantas por doquiera, cuando yo no las había visto más que en macetas en las ventanas de mi casa, plantas de mil clases y en una de un verde más oscuro que las otras unas flores blancas más que mi propia mano con unos hilos sonrosados y una lengua redondeada en el centro (flores de alcaparra) cual fue mi inocencia alegría cuando pregunté a mi padre si podía tocar una de aquellas flores..."¹⁹.

A partir de aquí la naturaleza no sólo sería vista con objetividad sino con apasionamiento, produciéndose una especie de identificación entre el artista y la naturaleza, entre sujeto y objeto. Sabrá sacar partido a cualquier fragmento de la naturaleza, descubriendo la emotividad que hay en ella. En este sentido ya no se trataba de buscar paisajes ideales, sino que cualquiera tendrá su validez y será digno de ser representado, desde las montañas de Dejá a un simple campo de coles. Este será un punto muy importante en su obra, ya que hasta ahora en los pintores mallorquines había prevalecido el hecho de buscar paisajes recónditos. En el fondo era un prejuicio establecido por O'Neill y su forma de componer a lo Barbizon. El tipo de paisaje con un bosque frondoso, junto a un riachuelo o una charca, era un tanto irreconocible en el paisaje mallorquín. Ello repercutía en el hecho de que los artistas buscasen similitudes en paisajes recónditos, en barrancos, en algunos pequeños torrentes, etc., en incluso practicasen el paisaje de semi-invención. Además parecía que los pintores consideraban mejores paisajes los que más lejos estaban²⁰.

Después de su regreso a París todavía se observa en algún cuadro la búsqueda del paisaje rebuscado, pero ya abandona las composiciones estereotipadas, como podemos ver en "Riachuelo entre árboles"²¹. Es un paisaje de transición en el que se unen elementos tradicionales con otros nuevos. Por una parte prevalece la gama monocromática, basada en las variaciones de intensidad de un mismo color: el marrón, al que se le une algún pequeño toque de verde. Pero por otra parte ha renunciado a la composición preestablecida, la visión ya no es tan amplia: la llanura con el fondo de montaña o la charca con el grupo de árboles en los últimos planos, sin olvidar el celaje que casi siempre determinaba la segunda mitad del paisaje en altura. Ahora la visión es más reducida, centrando el encuadre en el río —que determina el primer plano— y en la inmediatez de unos árboles. Estos aparecen recortados en sus crestas eliminando el celaje, el cual sólo se percibe tímidamente entre el ramaje. En él se observan unas preocupaciones lumínicas claras, de una luz que se filtra entre las hojas y el ramaje de los árboles, determinando sus sombras. Desde el punto de vista de la factura se observa el abandono de la pincelada lisa e imperceptible, característica de sus cuadros de composición. Es una pincelada basada en los toques de pincel un tanto minuciosos, en este sentido no es una pincelada excesivamente suelta, pero que ya gusta de los empastes. Una pequeña figura, apenas esbozada, se confunde con el paisaje, dando la nota pintoresca. Hay una preocupación por el detalle, por describir las formas de los troncos de los árboles, en definitiva para hacerlos reconocibles. Conlleva ya un realismo implícito. Sin embargo todavía es un paisaje un tanto arcádico.

Pronto se desliga de esta búsqueda del paisaje recóndito, a partir de ahora cualquier paisaje podía convertirse en objeto de sus cuadros, variando el tipo de composición de un cuadro a otro.

Uno de los primeros cuadros datados que tenemos después de sus viajes es una marina (1873), la "Playa del Molinar"²², un tema dominante a partir de ahora en casi todas sus marinas. Ya no se ha ido a buscar paisajes pintorescos, sino que las cercanías de Palma y sus playas son un motivo tan sugestivo como lo podían ser un barranco de la zona de Sóller, o un valle entre montañas.

La gama de colores todavía es reducida, ciñéndose a los marrones y azules del mar y el celaje, con algunos toques de blanco, pero ha adquirido importancia la factura de la pincelada y la forma-color. Llama la atención por utilizar una pincelada suelta, unos toques de color superpuestos y el gusto por los empastes. La forma viene dada a través del color en detrimento del dibujo. En esta marina se representa al mismo tiempo una escena de la vida cotidiana, la de los marineros que preparan sus redes y sus barcas. Son unas pequeñas figuras, apenas esbozadas, y que otorgan un mayor realismo a la obra. La figura aquí no está como simple adorno o añadido, sino que es parte integral del paisaje, visto como espacio habitado y habitable. De esta manera será frecuente ver en las obras de Anckermann la figura del hombre que se confunde con el paisaje, formando parte de él, sin alterar la estructura del conjunto. Se sustituye de alguna forma lo "pintoresco" de la paisajística campesina inglesa (Constable), tan cultivada posteriormente por Barbizon, por lo "pintoresco" de la paisajística marina.

La espontaneidad de ejecución de esta marina no será sin embargo la tónica general de la obra de Anckermann. Esta tela, casi con toda seguridad terminada fuera del estudio, hay que considerarla como una experiencia personal del artista. De haber sido expuesta públicamente seguramente hubiera sido calificada de bofetismo, en el sentido peyorativo de la palabra. En este sentido Anckermann será un pintor que se sujeta a los gustos del público, de un público intransigente, que gusta de la obra perfectamente acabada, de la técnica más o menos caligráfica. Hemos de tener en cuenta que el paisaje realista es un género nuevo de aquellos momentos, un género que será paulatinamente aceptado en el seno de la clase burguesa. Tenía que atenerse a los rigores de la precisión, de no ser así el escándalo habría sido demasiado grande, como sucedería con los impresionistas.

En el extremo opuesto de la obra realizada podemos ver esta marina de 1877: "El puerto de Palma"²³. Es un paisaje igualmente realista, pero la ejecución es meticulosa y refinada, con un detallismo increíble; la pincelada es caligrafía minuciosa, apenas imperceptible, jugando con una luz tamizada y uniforme en todo el cuadro. La composición es más tradicional, el celaje ocupa las dos terceras partes en altura, siendo las nubes las grandes protagonistas, herencia indudablemente romántica. Hay un cierto carácter de monumentalidad en las barcas, inmersas en una mar excesivamente tranquila, dando un aire sereno y clásico al lienzo. Es una obra de un cuidado extremado, de éstas que se pueden considerar técnicamente perfectas, no en vano ha asimilado el virtuosismo de Meissonier en París. Por las medidas y forma de ejecución podemos deducir que es una obra íntegramente de taller, lo que no quiere decir que no se sirviera de algún apunte del natural o incluso de la fotografía²⁴. Ello es una muestra de hasta qué punto Anckermann podía apartarse del paisaje más realista, basado en el estudio al aire libre.

Desde el punto de vista de la forma, Anckermann actuará entre la técnica utili-

zada en la "Playa del Molinar" y "Barcas junto a la Lonja", utilizando una pincelada no excesivamente suelta pero tampoco caligráfica, predominando los toques sencillos de color dados por el pincel, abandonando poco a poco el monocromatismo. Hemos de tener en cuenta que ha visitado París en 1869, treinta años después de la eclosión de la escuela de Barbizon. Desde entonces el paisaje había evolucionado, tanto desde el punto de vista del color como de la estructura compositiva. Aquella composición promulgada por O'Neill era propia de los inicios del paisaje francés, en concreto de Rousseau y sus gamas reducidas. A partir de aquí se había progresado mucho, sobre todo con la figura de Daubigny, el cual utiliza una paleta colorista, pasando paulatinamente del color local a un colorido más libre, a la construcción de la forma a través del color²⁵. Hecho, este último, que ya había consolidado Corot²⁶.

Anckermann había podido observar que no había necesidad de utilizar aquel claroscuro inicial, que el paisaje necesitaba del color y que el caballete podía plantearse en cualquier sitio, todo dependía del pintor. Una de las mejores telas de esta época (h. 1875) es "Antonio Ribas y su hermana pintando al aire libre"²⁷. Resalta en primer lugar la modernidad del tema, representando una de sus salidas habituales al aire libre con su cuñado Antonio Ribas. En segundo lugar, la mayor brillantez del color y la ampliación de la gama. A ello se une una pincelada semisuelta, exenta de refinamientos, a excepción de algunos detalles en las figuras. La luz ha hecho presencia definitivamente. Los colores han ganado en pureza, la paleta deja de ser el lugar donde se mezclan los colores y se buscan los tonos exactos, se convierte únicamente en soporte de color. Es evidente que esta obra constituía una auténtica novedad iconográfica y estilística en la pintura isleña de la época.

En estos años llega a la isla Carlos de Haes acompañado de su discípulo Beruete, lo que sin duda contribuyó a dar impulso al género²⁸. Entran en contacto con O'Neill y mantienen una actividad conjunta, de la que seguramente participaron Anckermann y Ribas. Alguna obra del pintor que nos acontece presenta atisbos de su influencia, pero ésta no será ni mucho menos determinante en su trayectoria. Así en "Paisaje con figuras"²⁹ podemos observar el tema grandilocuente de la alta montaña, tan característico de Haes. De la misma manera hay un cierto detallismo en la descripción de las formas geológicas, como los bloques de piedra calcárea que determinan el primer plano, con una técnica meticulosa y una paleta pardusca. Esta tela hay que considerarla un caso aparte, ya que abandona de inmediato el tema grandilocuente y la paleta oscura, prefiriendo otros lugares y otros colores.

A finales de los setenta utiliza ya una paleta policroma, abierta a todos los colores. Fiel reflejo de ello son sus dos vistas de la finca de "Son Más" en Esporlas³⁰. En ellas se observa la utilización de manchas de color, efectuadas con pequeños golpes de pincel, ya que casi nunca es partidario de la mancha amplia. Estas manchas se superponen muchas veces unas encima de otras, dando forma a los distintos objetos que conforman el paisaje: la vegetación, los árboles, las flores... En este sentido se dirige paulatinamente a la construcción de la forma mediante el color, el dibujo empieza a actuar secundariamente. Paradójicamente no detalla muchas veces los primeros planos, en los cuales predominan los toques sueltos de pincel. Así en la segunda vista podemos observar como los flores y hierbas del primer término están plasmadas con pequeñas manchas de rojos y verdes, en cambio en los segundos planos las pinceladas no están tan marcadas, está más difuminados y aparece un mayor detallismo. Todo ello implica una cierta visión distante por parte del especta-

dor, el cual tiene que realizar la síntesis en la retina. Pero también supone una renuncia al detallismo que debía regir los primeros planos, según el tratado de O'Neill. Por otra parte ha renunciado a aquella armoniosa unidad tonal de un principio, la cual evitaba completamente los contrastes de color. Ahora unos rojos se pueden superponer a unos verdes dando forma, en la visión del espectador, a unas flores y unas hierbas. Finalmente la luz adquiere todo su esplendor. Aparece un aire limpio, transparente, que da brillantez y frescura al paisaje. Anckermann era plenamente consciente de que el color no existe por sí mismo, sino que el paisaje se colorea según la hora del día, dependiendo de la luz que recibe y la calidad del aire, renunciando al color local: "el acorde no está en el color local de los objetos sino en la luz que los baña"³¹.

Es evidente que estas obras están inmersas dentro del realismo, pero un realismo donde no está ausente la actitud romántica, ya vimos con que nostalgia recuerda en su madurez la impresión que le produjo la naturaleza al contemplarla por primera vez. Anckermann no quiere plasmar un objeto lo más objetivamente posible, sino que hay un deseo de plasmar una experiencia vivida. Quiere transmitir la emoción que se siente en ese lugar, en un momento concreto del día, en definitiva quiere transmitir el sentimiento de la naturaleza. En este sentido ésta actúa como objeto y a la vez como motivo. Objeto en tanto que quiere conocer, en tanto que la naturaleza es un dato objetivable; motivo en tanto que quiere sentir, en tanto que la naturaleza es incitación y estímulo. En el paisaje de Anckermann se percibe casi siempre una cierta idealización poética, de un paisaje que le cuesta renunciar a su bagaje romántico. Incluso en algunos de sus últimos paisajes, como veremos, se percibe una profundización espiritual.

Normalmente, y dentro del discurrir de los estilos pictóricos del siglo XIX, se suele explicar el realismo como una oposición al romanticismo y a las tendencias idealistas. Sin embargo en el caso del paisaje esta oposición no resulta tan clara. El paisaje de raíz realista nace dentro del propio romanticismo, no en vano Constable había dicho que el arte podía encontrarse debajo de cualquier seto, sacando partido a cualquier objeto, incluso a un montón de estiércol³². Partiendo de Constable los pintores de Barbizon habían iniciado asiduamente el cultivo del paisaje, de un paisaje que todavía los historiadores no coinciden en definirlo si romántico o realista, prevaleciendo los términos medios³³. De lo que no cabe duda es de que el paisaje casi nunca escapará a la lectura romántica. Incluso en pintores considerados por excelencia dentro del realismo, como el caso de Martí y Alzina, se observarán elementos románticos en su aproximación al paisaje³⁴.

Como dice Pena el paso del romanticismo al realismo no es cuestión de ciencias exactas, de la misma manera que no ha sido definido donde termina el Idealismo y donde empieza el Positivismo. De algún modo el paisaje realista nunca renunciará del todo a una serie de presupuestos idealistas y románticos. En este sentido el paisaje se apoyará en las ciencias humanas y positivistas a la vez³⁵.

Sin duda el positivismo contribuyó a la renovación del paisaje, teniendo su influencia en pintores como Haes, Martí y Alzina y especialmente Aureliano de Beruete³⁶. La influencia de la nueva geografía (Humboldt) y la difusión del excursionismo fomentaron el interés por la observación científica y experimentable del hecho natural. En la Exposición Nacional de 1884 Fernando Flórez se quejaba con disgusto de la manía de pintar "botánica, geológica y pericialmente"³⁷.

En Anckermann este hecho no pasa desapercibido, observándose en él unos

afanes cientifistas. Juan O'Neill nos deja constancia de su preocupación por las ciencias; no sólo por aquellas que podían ser auxiliares a las Bellas Artes, sino por otras como la Meteorología o la Astronomía, donde le movía un interés y una curiosidad personal³⁸. Ello se traslucía en el análisis y estudio diario de las nubes, las cuales eran dibujadas minuciosamente, dejando constancia de sus variaciones, tipos y diferentes formas. Hay un afán de experimentación e investigación a partir del dato objetivable, existe un cientifismo explícito, destinado a comprender mejor los fenómenos naturales y poder predecirlos.

Todo ello había de repercutir en una observación minuciosa de la naturaleza, de tal forma que el artista dotaría a cada paisaje de su propio carácter efectivo. Había una preocupación por detallar los árboles, por hacerlos reconocibles. Los olmos, los almendros, las encinas, que pueblan los paisajes de Anckermann son perfectamente descritos. Sin embargo nunca renuncia a la idea del paisaje como proyección del individuo, no niega la sensibilidad subjetiva.

En sus marinas, que cultiva con preferencia a lo largo de su vida, se observa casi siempre la herencia romántica: "Marina" (1888), "Temporal" (1888) y "Molinar" (1906)³⁹. En ellas el celaje domina la mitad del cuadro, casi siempre con profusión de nubes, perfectamente descritas, pudiéndose observar perfectamente la dirección del viento y su calidad tormentosa o benévola. Pero esta amplia descripción del cielo conlleva también el anhelo romántico del infinito. "En el cielo, personaje de preferencia en la pintura de paisaje, las nubes representaron desde el Renacimiento la preocupación por fijar las formas en continuo movimiento, que por instantes se perciben nítidamente y a la vez que desdibujan para transformarse o desaparecer; ellas llegan a ser tema de interés primordial en toda la estética romántica y sus sucedáneos, que intenta expresar como se desarrollan en el tiempo los fenómenos naturales que encuentran su lugar en el espacio, alimentando con ello los sueños románticos de infinito, lejanía e imprecisión"⁴⁰.

De alguna forma al estudio se le une el sentimiento, sin ser contradictorios, unas veces predominará lo primero y otras lo segundo. Así, en la segunda marina citada, prevalece el sentimiento de la naturaleza, de fuerte inspiración romántica. Los paisajes románticos habían tomado preferencia por la naturaleza inestable y dinámica, por la tempestad, la tormenta... Podemos observar en esta obra la reducción volitiva de la gama cromática, acentuando el carácter trascendental de la escena. Una ola vista diagonalmente acentúa la perspectiva y la profundidad de lo infinito. A lo lejos y en la línea del horizonte un velero mantiene su lucha con el temporal. Como dice Francastel "La tempestad, el viento, la tormenta, el curso de las nubes y, en una palabra, el movimiento resulta lo más opuesto 'al carácter inmutable de la Eterna Naturaleza' y lo más odiado por los clásicos"⁴¹. Una visión parecida impregna "La muralla y el Molinar"⁴², con un mayor gusto por la pincelada suelta y la mancha, abandonando el rigor por el detalle. El ambiente atmosférico se convierte en el tema dominante del cuadro, necesitando de la visión lejana del espectador.

Casi nunca en las marinas aparecen los cielos azules y luminosos propios de un día de verano, prefiriendo los días seminublados. Ello lo podemos comprobar en otras telas donde el elemento romántico no se hace tan patente: "Gente en la playa" (1887), "Molinar" (h. 1904) y la ya citada "Molinar" (1906)⁴³. En éstas prefiere la naturaleza tranquila y habitada, vista como lugar social, predominando una visión más realista. Ha buscado reflejar un momento habitual del día, con gente

en la playa, cuando el sol baña las superficies blancas de los molinos y las barcas, percibiéndose sus reflejos en el agua. La luz triunfa especialmente en la segunda, apareciendo una nitidez en los planos, los cuales parecen cortarse firmemente en el espacio; el color define con claridad toda la estructura. En la tercera, aunque la luz mantiene cierta intensidad, se acentúa una vez más la importancia del cielo. En él las nubes compiten en una carrera imparable, marcando el movimiento del espacio inaprensible. De estas dos telas, terminadas o realizadas en el taller, partiendo del estudio al natural, conservamos el boceto de la segunda⁴⁴. Este conserva la vitalidad y la frescura de la primera impresión, con las pinceladas marcadas y la vibración de los empastes. En él se pueden percibir la individualidad del toque del artista y la manipulación de los pigmentos. Esta espontaneidad se pierde al traspasar el boceto a tamaño más grande, el estudio se vuelve más minucioso y se racionaliza. De la carta de O'Neill, donde hace referencia a la excursión a Son Simonet, se puede deducir que el estudio o boceto era casi tan valorado por los artistas como la obra definitiva en el taller.

"Gente en la playa" está terminada con toda probabilidad al aire libre. El menor tamaño de la tela y el hecho de que está dedicada a Antonio Ribas es indicativo de ello. Hay una menor indicación del detalle, reflejando la calidad de la primera impresión, eliminando la severidad de las obras terminadas en el taller.

Normalmente la mayoría de sus paisajes o marinas son traspasadas a tamaños más grandes en el taller, pero esporádicamente aparecen algunas, siempre de menor tamaño, realizadas al aire libre.

El cultivo de las marinas es más frecuente que el paisaje rural, en el que priva otra forma de componer. Casi nunca el celaje es elemento dominante del cuadro, lo que no quiere decir que los elementos poéticos o románticos estén ausentes.

Como ya vimos, el dominio de la luz se hace patente desde finales de los setenta, pero este tratamiento de la luz puede venir dado por diferentes técnicas. Tanto a través de una pincelada mínimamente suelta —la mayoría de obras vistas hasta ahora— como de una minuciosa y refinada. Dentro de esta segunda manera podemos observar esta obra vista de "Son Más" (h. 1890)⁴⁵. Trabajada con el virtuosismo de Meissonier, alcanza un realismo fotográfico inigualable. La luz baña íntegramente toda la superficie del cuadro coloreando las formas, destacando especialmente los almendros en flor. La atmósfera-luz que flota entre los árboles y las montañas es perfectamente detectable, pareciendo haber seguido la investigación de Velázquez en la perspectiva aérea.

3. El triunfo de la forma.

Hacia fin de siglo los paisajes de Anckermann ganan en vitalidad, acentuándose el gusto por los empastes y la pincelada vigorosa. "El Teix" (1901) y "Campo de coles" (1903)⁴⁶ son algunas de sus mejores obras. En el primero la materia pictórica ha sido tratada con la espátula, adquiriendo valores táctiles; hay un predominio de la forma-color, con una pincelada que no se sujeta a ningún tipo de forma lineal. Pero el cuadro llama especialmente la atención por el contraste que se produce entre los primeros planos y los segundos. En los primeros, destinados a la vegetación, el autor ha utilizado una paleta de colores fríos intensos, especialmente verdes esmeraldas, en cambio en los segundos, destinados a la zona de montaña,

predominan los cálidos, naranjas y blancos. El cielo monocolor actúa en el último plano, asomándose tímidamente a la escena. El contraste producido realza el valor plástico de la obra, acentúa la división de los planos al mismo tiempo que los destaca. La frialdad de la vegetación hace resaltar el fulgor de la montaña y sus zonas escarpadas y viceversa. De alguna forma el pintor ha empezado a preocuparse por valores exclusivamente plásticos.

En el segundo paisaje volvemos a encontrar los empastes marcados y los toques sueltos de pincel. Al primer golpe de vista resulta ser una obra de gran realismo: unas coles viejas y espigadas determinan el primer plano, con una gama de verdes esmeraldas en varias tonalidades. Sin embargo se desprende una sensación espiritual que parece trascender a lo real. La utilización de una luz crepuscular, cuando el sol acaba de salir, dota al paisaje de una atmósfera inaprensible. El cielo aparece cubierto por una luz ambivalente, cruzado de un halo de resplandor primerizo. Una figura se confunde con los colores de la naturaleza, pero no la habita sino que la presencia. El autor ha utilizado el lenguaje plástico para transmitir la emotividad y el sentimiento que le produce el hecho natural.

Anckermann se dirige de alguna forma a una visión panteísta de la naturaleza, revelando una comunión íntima con ella. Su proceso de actuación plástico es el mismo que O'Neill, es decir, va de la sensación visual al sentimiento. La naturaleza es la que inspira el sentimiento, el cual lo identifica con el concepto de Belleza: "¡La Belleza! esa seductora imagen que parece transparentarse al través de ciertas formas, colores y sonidos: ese indefinible sentimiento que lo mismo pueden inspirar los murmullos de tranquila noche, que los alegres trinos y gorjeos con que miles de avecillas saludan el astro del día..."⁴⁷. Este sentimiento que le inspira no es otra cosa que el confuso recuerdo "de la belleza pura de su origen"⁴⁸. El artista siente la presencia de Dios en la Naturaleza, presencia que se hace visible a través de la belleza. De alguna forma Anckermann continúa estando bajo la influencia del neoplatonismo.

La naturaleza ha llamado potencialmente siempre la atención del artista, vista como algo trascendente, por encima del hecho puramente objetivable. Ya resaltamos como recuerda con nostalgia la primera toma de contacto con ella en su niñez, un recuerdo que servirá de inspiración al futuro, expuesto en una lectura apasionada. Como dice E. Fischer "En toda representación artística muy rara vez se evoca una realidad inmediata: más bien se presenta un recuerdo, una realidad recordada. En el ser del artista mora una contradicción: es atraído apasionadamente por la realidad y al mismo tiempo es su más frío observador. No puede representar más que una realidad vivida, pero como es él quien la vive, también es él quien traspone la experiencia en recuerdo, de modo que la experiencia vivida por él es una especie de recuerdo futuro"⁴⁹.

En los paisajes de Anckermann, y a pesar de su realismo, siempre existirá una cierta idealización poética, dirigiéndose de alguna forma a una visión neorromántica del paisaje, incluso de la naturaleza más sencilla. Veamos por ejemplo la obra "Jardín"⁵⁰. La visión no puede ser más sencilla y más reducida, observándose cierta influencia de la fotografía en el encuadre. El suelo del jardín ocupa más de la mitad del cuadro, cubierta de una luz blanca, al fondo una hilera de macetas descansan encima de una pared vista en perspectiva. El más humilde rincón llama a la inspiración.

El último eslabón de su aproximación a la naturaleza es la obra titulada "Pai-

saje" (h. 1904)⁵¹. La naturaleza ha dejado definitivamente de ser objeto y pasa a ser únicamente motivo. La construcción de la forma viene determinada únicamente por el color y la pincelada se ha vuelto decididamente suelta. Ha acentuado la dinámica de contraste entre la gama fría y cálida que veíamos en "El Teix", con la consiguiente agresión a la retina que ello supone. Los primeros planos reservados a la gama fría (verdes y marrones) se contraponen a la calidez de los últimos, trazos con rojos anaranjados de una calidad cromática vibrante, tendiendo a lo abstracto. El efecto producido es el de noble inversión espacial: los últimos planos se acercan, debido al poder avanzante de la gama cálida, mientras que los primeros se alejan. El concepto del espacio de tradición renacentista sometido a las leyes de la perspectiva empieza a evolucionar hacia una concepción nueva. La plástica adquiere valor por sí misma y no por una relación mimética con la realidad. La forma-color adquiere el carácter de contenido temático y el paisaje pasa a ser un simple motivo de experiencias formales. De alguna manera Anckermann se hace eco del Modernismo, adivinándose una posible influencia de Joaquín Mir, que en aquellos momentos estaba visitando la isla. Se acentúa la visión neorromántica de la naturaleza, como una reacción contra el realismo. Ello estaría en la línea de aquellos modernistas que "Han escoltat la naturalesa com l'escolta un músic, com l'escolta un poeta. Han pujat els cims d'on se descobreixen les inmensos extensions panoràmiques i han entrevistat el sentiment unitari de les grans vistes i de la fusió dels termes, que es desperten a l'ull del sol com a l'altíssima soledat i silenci aquí on apenes s'havia donat un motiu de scherzo o un tema de minué"⁵².

Se puede decir que entre 1900 y 1907 el artista ha hecho finalmente algunas concesiones a las nuevas corrientes: impresionismo y modernismo. Hasta ahora había renunciado a la pincelada excesivamente suelta, salvo en sus bocetos, buscando el componente lumínico por derroteros distintos a los impresionistas. Había dos elementos a tener en cuenta que seguramente frenaron su pintura para el impresionismo. En primer lugar la personalidad de Velázquez, figura admirada profundamente, habiendo sido revalorizada y reivindicada en la segunda mitad del siglo XIX. Su realismo, preocupado por la captación del ambiente atmosférico, debió repercutir en que los pintores continuasen la línea de investigación por el mismo camino⁵³. En segundo lugar la influencia y popularidad de Meissonier y su tecnicismo miniatuista, la contradicción inmediata al tecnicismo liberal de los impresionistas. A ello había que añadir la intransigencia del público para comprender estos nuevos estilos.

La llegada de los nuevos lenguajes pictóricos a través de Joaquín Mir, Santiago Rusiñol y Degouwe, y las duras críticas de Sarmiento en contra de la pintura decimonónica debieron hacer mella en Anckermann⁵⁴, realizando algunas experiencias en los nuevos lenguajes.

Ya hemos visto un paisaje próximo a la concepción modernista, pero también realizó algunos cercanos al impresionismo, en obras como "Molinar con gente" (h. 1900) y "El Jonquet" (h. 1903)⁵⁵. En la primera podemos observar ya algunos postulados impresionistas. Hay un dominio de la paleta cálida, especialmente rosas, lilas y blancos, junto a la tonalidad grisácea del cielo. La luz aparece en las sombras, las cuales se colorean de acuerdo al color del objeto que produce la sombra. El elemento lumínico alcanza sus últimos grados, pero sin haber seguido la pincelada suelta del impresionismo. En cambio en la segunda se utiliza la pincelada corta y rápida del impresionismo, renunciando al detalle, dirigiéndose a la sugerencia de

la forma a través del color. Es una de las obras en que más se aproximó a este movimiento.

Junto al tipo de paisaje visto hasta aquí cultivó, en menor medida, otro tipo más ligado a la moda y a los gustos del público, con un valor plástico menor. Por una parte el paisaje a lo Meissonier, de reducísimas dimensiones (apenas diez centímetros de amplitud), siguiendo la exquisitez miniaturista: "Playa" y "Molinar"⁵⁶. Por otra parte, el paisaje ceñido a la importancia de la finura, la cual ocupa el centro anecdótico del cuadro. Es un paisaje un tanto más arcádico, con una figura de payesita que viene de buscar agua de una fuente o juega en el bosque, centrada casi siempre en paisajes reales, como podemos ver en "Paisaje con figura" y "Sa font des racó"⁵⁷. Son unos paisajes que presentan una gran luminosidad, casi siempre con una técnica detallista, pero la anécdota centra el punto de atención más que el paisaje en sí.

4. Recapitulación.

Como podemos observar la aproximación de Anckermann al paisaje es bastante compleja y no exenta de contradicciones, haciéndose difícil hablar de etapas evolutivas estrictas. En este sentido habría que hablar de tendencias más que de etapas:

1. *Un paisaje académico*, derivado del tratado de O'Neill y la composición barbizonia. Concentra los primeros planteamientos del pintor (1865-1870). Se caracteriza por una concepción unitaria del espacio, siguiendo principios de coherencia y armonía, tanto desde el punto de vista compositivo como por la unidad tonal cromática. Es un paisaje más o menos rebuscado, donde puede tener lugar la invención.

2. *El paisaje realista*, con atisbos románticos y tendencias hacia la idealización poética. En él se observa la influencia del paisajismo francés tras sus contactos en París. Hay una preocupación lumínica, presentando mayor espontaneidad tanto en el elemento plástico como en la elección del tema. Tiene preferencia por las marinas, especialmente de las cercanías de Palma (El Molinar). Actúa con una pincelada poco precisa aunque no excesivamente suelta, salvo en sus bocetos y en algunas obras terminadas excepcionalmente al aire libre. Lo cultiva desde 1871 hasta su muerte en 1907, observándose algunas evoluciones. De 1871 a 1878 es una etapa de experimentación, de transición entre el paisaje académico y el realista, el color y la luz es tratado todavía suavemente. A partir de 1879 se observa un dominio de la luz y la paleta colorista, abandonando definitivamente el color ideal y el claroscuro barbizonia. Hacia 1900 se acentúan los empastes y la pincelada, dirigiéndose en él algunas obras hacia el modernismo o hacia el impresionismo.

3. *El paisaje fotográfico*. Lo cultiva paralelamente al anterior, especialmente a partir de 1880. Se observa la pincelada minuciosa y exquisita, describiendo a la perfección la atmósfera-luz, en base a la degradación de los planos en profundidad. Desde el punto de vista de la ejecución estará más ligado al academicismo, pero el grado de captación de la luz puede ser incluso superior a la segunda concepción. Dentro de este tipo a veces toma gran importancia la figura humana, vinculándose a lo puramente anecdótico. De alguna forma esta meticulosidad deriva de la influencia de Meissonier que ha recibido en París a través de la pintura de género.

4. *El paisaje miniaturista*, de reducidas dimensiones y tratado con la meticulosidad del anterior. Es un paisaje igualmente realista, pero pensado casi exclusivamente para el público, sujeto a la moda del "tableautin".

De alguna forma Anckermann no cultivó el paisaje por excepción como se ha dicho, sino que jugó un papel importante en el discurrir paisajístico mallorquín del siglo XIX. Ello elimina el prejuicio establecido de que Anckermann fue sólo un pintor de historia o un decorador. De la misma manera resulta a todas luces errónea la afirmación de Cirici Pellicer cuando dice que "Ricard Anckermann, tot i pintar a l'aire lliure, va deixar traspuar al paisatgisme una formació de pintor de Història que dóna ampul·lositat retòrica o colorits vibrants a les seves visions de Mallorca"⁵⁸.

NOTAS

El presente artículo constituye un resumen de la tesis de Licenciatura realizada en la Facultad de Filosofía y Letras, sección de Historia del Arte en julio de 1985.

1. Hasta avanzada la segunda mitad de siglo, la situación del mercado artístico era bastante pobre en Mallorca. Prevalcía el cuadro de encargo, normalmente hecho directamente en los talleres de los pintores. La falta de lugares de exposición, subastas, etc., era la tónica predominante. Unicamente las Exposiciones Industriales, promovidas por la Diputación a partir de 1848, propiciaban los pocos contactos esporádicos con el público. La creación del Fomento de la Pintura y Escultura en 1876 subsanó en cierta medida la necesidad de un lugar de exposición y venta de obras de arte. Se constituía en un instrumento de fomento de las artes y posibilitaba una relación de contacto arte-público y un mercado abierto a todos los pintores locales. Pero lo más importante era que ayudaba a consolidar un mercado libre del arte, lo que implicaba una mayor libertad del artista al no estar sujeto directamente al encargo, aunque si tendría que sujetarse a sus gustos. Según Juan O'Neill la idea para la creación de dicha Institución, fue una iniciativa de Ricardo Anckermann, el cual "expuso el pensamiento (...) a Don Emilio Pou, Ingeniero Jefe de esta provincia, entusiasta también de las bellas artes, y la Pintura que como aficionado ejecutaba, el cual hizo suya la idea, y comunicada a los demás, y secundada por todos quedó constituida la Sociedad...".

J. O'Neill, *Necrología de Ricardo Anckermann*, "La Almudaina", Palma 4-IV-1907.

2. C. Cantarellas, *Una aproximación a la pintura mallorquina del siglo XIX y a su entorno*, "B.S.A.L." (Palma de Mallorca), XXXVIII (1980) p.p. 621-642.

3. C. Cantarellas, op. cit.; L. Ripoll y R.P. Paradelo, *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*, Palma de Mallorca 1981.

4. H. Honour, *El Romanticismo*, Madrid 1981, p. 23.

5. P. Francastel, *Historia de la pintura francesa*, Madrid 1978, p. 268.

6. Vid.: J.E. Arias, *Proceso y triunfo del paisaje romántico en la Academia de San Fernando*, "Revista de Ideas Estéticas" (Madrid), CXXXIV (1976).

7. Hemos de tener en cuenta que al contrario del resto de España, Mallorca sí disponía de cierta tradición paisajista, aunque de manera aislada. Así no podemos dejar de mencionar el caso de Gabriel Femenia (1692-1787), uno de los pocos representantes del paisaje clásico barroco que tenemos en España, el cual había tenido una formación italiana, contactando con su escuela paisajística. La repercusión de su obra fue relativa, ya que si bien no creó escuela, fue imitada y tuvo algunos seguidores. Entre éstos está Bartolomé Sureda (1769-1851), ya en el siglo XIX. Su obra resulta un tanto desfasada cronológicamente, ya que sigue muchos de los postulados clasicistas sin llegar al naturalismo o al romanticismo. Su importancia reside en que continuará con la labor de Femenia, permitiendo la continuidad del género, y fue, como se ha apuntado, uno de los posibles maestros de Juan O'Neill. J. Juan Tous, *Don Juan O'Neill y la pintura mallorquina*, "B.S.A.L." (Palma), XXXIV (1973).

8. R. Anckermann realiza su formación en la Academia Provincial de Bellas Artes de Palma entre los años 1859-1865. Estamos pues en los inicios de su pintura, la cual se desarrolla bajo las reglas académicas, donde el dibujo es uno de los puntuales primordiales. A partir de aquí la figura y el desnudo marcan las preferencias iconográficas de esta época, realizando los primeros envíos a las Exposiciones Nacionales. Era el paso obligado para adquirir fama y darse a conocer. Así en la de 1864 participa con las obras "Cain" y "Abel", y en la de 1866 presenta "Adán", "Eva" y "Ariadna", recibiendo mención honorífica las dos veces. B. de Pantorba, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid 1980; *Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864*, Madrid 1864.

9. J. O'Neill y Rosiñol, *Tratado de Paisaje*, Palma de Mallorca 1862.

10. J. O'Neill, *Discurso*, en "Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Segunda Clase de la provincia de las Baleares el día 11 de marzo de 1866", Palma 1866, p. 11.

11. *El estanque*, fdo. y sin fechar ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann", h. 1867. Med. 20 × 29,5 cm. Tec. Acuarela sobre papel. Lugar: Colección particular Palma.

12. J. O'Neill, *Tratado...*, op. cit., p. 49.

13. H. Honour, op. cit.

14. Juan O'Neill en su tratado todavía permitía la posibilidad de paisajes de semi-inventión, aunque siempre aconsejaba que tuvieran conexión con la realidad, que pudieran ser supuestamente reales. Normalmente este tipo de paisajes eran variaciones a partir de un paisaje real, de un apunte tomado directamente del natural.

15. A.R. "Epistolario de Fausto Morell". Carta n° 3 de Ricardo Anckermann a Fausto Morell. París 3 de agosto de 1869.

16. M. Pons, *Imatge de Ricardo Anckermann*, en "(Catálogo) Exposició Homenatge a Ricardo Anckermann (1842-1907)", Ciutat de Mallorca 1979.

17. A.R. "Epistolario de Fausto Morell". Carta de Juan O'Neill a Fausto Morell. 2 de octubre de 1871.

18. Citado por M. Pons, op. cit.

19. Ibidem.

20. Este hecho persistía en los inicios de la pintura madrileña, en pintores como Martín Rico. E. Lafuente Ferrari, *Un siglo de paisaje en la pintura española*, "Goya" (Madrid) XVII (marzo-abril 1957), p.p. 276-287.

21. *Riachuelo entre árboles*, fdo. y sin fechar ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1872. Med. 62 × 119 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Parlamento Balear.

22. *Playa del Molinar*, fdo. y con fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann 1873". Med. 29 × 44 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma.

23. *El puerto de Palma*, fdo. y con fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann 1877". Med. 80 × 120 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Bendinat.

24. Es muy posible que R. Anckermann se sirviera de la fotografía para algunos paisajes, ya que en una de sus cartas enviadas desde París a su maestro Fausto Morell Orlandis, narra su descubrimiento de la cámara fotográfica de Dubron y de la utilidad que tiene ésta para la pintura. A.R. "Epistolario de Fausto Morell". Carta n° 1 de Ricardo Anckermann a Fausto Morell. París, 27 de junio de 1869.

25. F. Novotny, *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*, Madrid 1981.

26. G. C. Argan, *El arte moderno*, Valencia 1976.

27. *Antonio Ribas y su hermana pintando al aire libre*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1875. Med. 30 × 41 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma. Bibliografía: L. Ripoll y R. P. Paradelo, op. cit.

28. Tenemos poca documentación acerca de la labor de Haes en Mallorca, sin poder concretar exactamente el año en que vino. Al parecer estuvo en varias ocasiones, una de estas fue en 1877. J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*. Siglo XIX, t. V. Palma 1971, p.p. 411-412. Sin embargo al haber cuadros de Haes y Beruete fechados antes de 1877, hemos de suponer que sus primeros viajes debieron hacerse en torno a 1874.

29. *Paisajes con figuras*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann 1878". Med. 57 × 90,5 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Palau del Consell. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició del Patrimoni Artístic de l'Antiga Diputació*, Consell General Interinsular, Sa Llotja, Ciutat de Mallorca 1979-1980, n° cat. 53.

30. *Son Más (Esportlas)*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "RAR, 79". Med. 48 × 32 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma. Ibidem para la segunda obra con el mismo título.

31. A.R. "Epistolario de Fausto Morell". Carta n° 1 de Ricardo Anckermann a Fausto Morell. París 27 de junio de 1869.

32. K. Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona 1971; H. Honour, op. cit.

33. Marco Valsecchi precisa que los elementos románticos de la escuela de Barbizon dominan hasta 1848, momento en que se acentúa su realismo tanto por influencia de la revolución como de Courbet. M. Valsecchi, *Le paysagistes du XIX siècle*, s.l. 1971.

34. En este sentido Fontbona considera a Martí y Alzina como un continuador de la línea romántica objetivista de Lluís Rigalt. F. Fontbona, *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona 1979.

35. Pena, *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, Madrid 1982.

36. F. Fontbona, op. cit.: C. Pena, op. cit.

37. Citado por Pena, op. cit. 76.

38. J. O'Neill, *Necrología...* op. cit.

39. *Marina*, fdo. con inscripción y fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann a mi amigo P.S.M. Puigserver, 1888". Med. 47 × 31 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma. *Temporal*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "RAR, 89". Med. 32 × 58 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma. Observaciones: Estuvo en la exposición "Pintores mallorquines del siglo XIX" celebrada en la Galería Dera en abril de 1972. Bibliografía: (Catálogo) *Pintores mallorquines del siglo XIX*, Galería Dera, Palma 1972. *Molinar*, fdo. y con fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann, 1906". Med. 29 × 93 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma.

Observaciones: Estuvo en la exposición de la Galería Dera "Pintores mallorquines del siglo XIX" de abril de 1972. Bibliografía: (Catálogo) *Pintores mallorquines...*, op. cit.

40. C. Peña, op. cit. p. 113.

41. P. Francastel, op. cit., p. 268.

42. *La muralla y el molinar*, fdo. y sin fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann", h. 1890. Med. 50 × 82 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Desconocido. Observaciones: Conocimiento indirecto a través de reproducción en catálogo. Estuvo en la "Exposició-Homenatge a Ricardo Anckermann (1842-1907)" celebrada en la Galería Bearn en 1972. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició-Homenatge...*, op. cit.

43. *Gente en la playa*, fdo. con inscripción y fecha ang. inf. izqdo.: "R. A. a A. Ribas, 1887". Med. 39 × 58 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma. *Molinar*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: R. Anckermann", h. 1904. Med. 52 × 95. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma.

44. *Molinar*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1906. Med. 15 × 24. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma. Observaciones: Estdio al aire libre (Boceto) para el cuadro del mismo título.

45. *Son Más (Esporas)*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann 1890". Med. ? Tèc. Oleo sobre tela. Lugar: Desconocido. Observaciones: Conocimiento indirecto a través de fotografía.

46. *El Teix*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann, 1901". Med. 60 × 82,5 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma. Observaciones: Estuvo en la "Exposición Antológica de Pintores de Mallorca" celebrada en "La Caixa" de Muro en 1983 y en la de "Pintors reconeguts a Mallorca" celebrada en la Galería Joan Oliver "Maneu" en 1983. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició Antològica de Pintors de Mallorca*, 50 Aniversari de "La Caixa" a Muro, marzo de 1983; (Catálogo) *Pintors Reconeguts a Mallorca*, Joan Oliver "Maneu", Galería d'Art, Palma de Mallorca 1983, n.º cat. 2. *Campo de coles*, fdo. y con fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann, 1903". Med. ? Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Desconocido. Observaciones: Conocimiento indirecto a través de reproducción en catálogo. Estuvo en la "Exposició-Homenatge a Ricardo Anckermann (1842-1907)" celebrada en la Galería Bearn en 1979. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició-Homenatge...*, op. cit.

47. R. Anckermann, *Discurso*, en "Acta de la Sesión Pública celebrada por la Academia de Bellas Artes de Palma de Mallorca, el día 3 de octubre de 1885, Palma de Mallorca 1885, p. 34.

48. *Ibidem*. p. 34.

49. E. Fischer, *El problema de lo real en el arte moderno*, en "Polémica sobre realismo", Barcelona 1984.

50. *Jardin*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1900. Med. 10 × 24 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma.

51. *Paisaje*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1904. Med. 73 × 54 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Colección particular Palma. Observaciones: Estuvo en la exposición "Pintors reconeguts a Mallorca" celebrada en la Galería Joan Oliver "Maneu" en 1983. Bibliografía: (Catálogo) *Pintors reconeguts...*, op. cit.

52. Juan Alcover, citado por M. Alcover, *La intel·lectualitat mallorquina i el modernisme*, "Lluc" (Palma), n.º 671 (Juni 1977), p. 20.

53. Este hecho ya es intuido por C. Peña al estudiar la pintura paisajista castellana, especialmente en el caso de Beruete. C. Peña, op. cit.

54. A principios de siglo la llegada de las nuevas corrientes pictóricas había ocasionado cierta polémica entre ciertos sectores de la actividad cultural mallorquina, es decir, entre aquellos que valoraban las nuevas tendencias y los que se aferraban a la tradición decimonónica. El desatador de la polémica fue Miguel Sarmiento, quien a través del diario Última Hora desarrolla una serie de durísimas críticas a los pintores del Fomento de la Pintura, los cuales constituían la mayoría de pintores locales de aquellos momentos: Antonio Ribas, Juan Bauzá, Ricardo Anckermann, Antonio Fuster, Juan O'Neill etc. Sarmiento se convertirá en el principal defensor de los modernistas, calificando a los artistas del Fomento como unos meros imitadores de los viejos, rechazando toda originalidad en su obra y manera de hacer, llegando a definir sus pinturas como "labores de un colegio de señoritas". M. Sarmiento, "*Cuadros*" (*En el Fomento de Pintura*), "La Última Hora", Palma 20-XII-1902. Ello conllevará todo un período de discusión, de réplicas y contrarréplicas, ya que los socios del Fomento responderán públicamente a las acusaciones de Sarmiento, calificando a este crítico de simple estudiante o comediante. Vid. Los socios artistas del Fomento de la Pintura, "*Comunicado*", "La Última Hora", Palma 28-XII-1902. "*Remitiendo*", "La Última Hora", Palma 10-I-1903 y 12-I-1903. *En Defensa Propia*, Palma 15 de Enero de 1903. Para Sarmiento el único pintor mallorquín digno de consideración era el joven A. Gelabert, ya que en los cuadros de los demás "no hay otro ideal que la copia servil de lo que se le cruza delante. Cuadros así, un niño de teta los juzga". M. Sarmiento, "*Pasatiempos. A los señores socios artistas del Fomento de la Pintura*", "La Última Hora", Palma 30-XII-1902. A Sarmiento se le une en apoyo la intelectualidad mallorquina de la época, como G. Alomar y J. Torrandell, enviándole cartas en favor de sus críticas, las cuales irá publicando en La Última Hora el propio Sarmiento. De alguna forma es G. Alomar, en una de sus cartas, quien más acertadamente define el proceso de cambio artístico que se estaba gestando en aquellos momentos, o sea la caracterización que iba a definir el arte del siglo XX. Así señalará el problema de confusión entre lo que es propiamente la habilidad técnica y lo que es la inspiración, una concepción que ha estado vigente hasta ahora y ha determinado el concepto de arte. Esto ha hecho que a los copistas se les haya tenido por pintores, cuando en estos momentos el pintor no se dirige ya a la copia de la naturaleza, sino a la inspiración a través de ella, se dirige hacia un arte expresivista y no

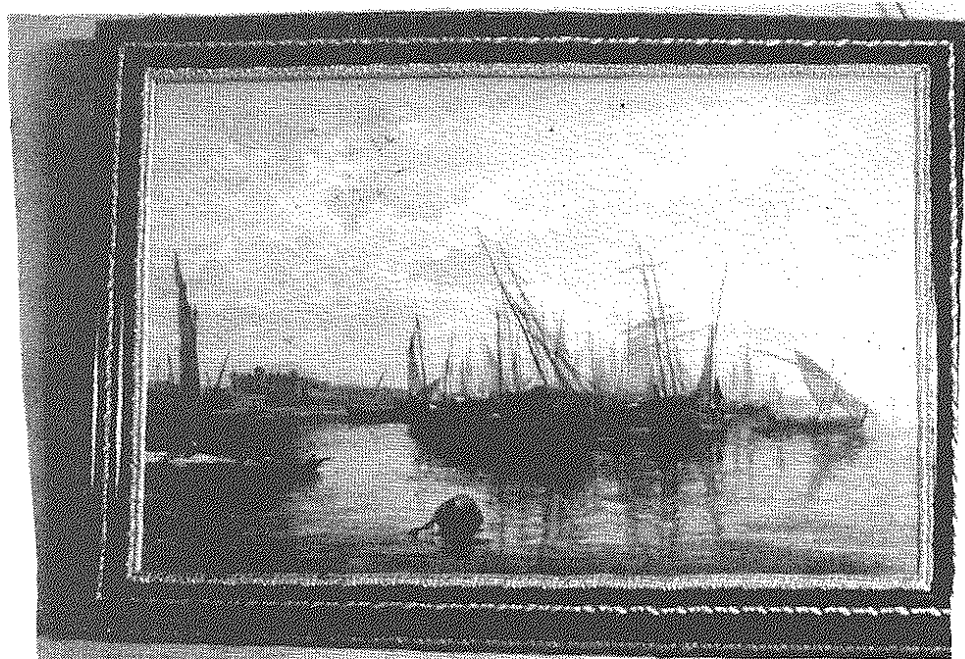
mimetista. M. Sarmiento, "*Comentarios*", Carta de Gabriel Alomar, "La Última Hora", Palma 2-I-1903. Para los pintores del Fomento la Naturaleza había sido hasta ahora modelo de fiel imitación, una tradición arraigada desde el Renacimiento y no cuestionada hasta ahora, viendoo con bastante excecpticismo el nuevo camino que estaba tomando el arte, dirigido a romper todas las tradiciones y reglas preestablecidas.

55. *Molinar con gente*, fdo. y sin fecha ang. inf. izqdo.: "R. Anckermann", h. 1900. Med. 95 × 174 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Palau del Consell. Observaciones: Estuvo en la "Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació" celebrada en la Lonja en diciembre-enero de 1979/1980. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició del Patrimoni...*, op. cit., n° cat. 58. *El Jonquet*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1903. Med. 39 × 50 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Desconocido. Observaciones: Conocimiento indirecto a través de reproducción fotográfica en catálogo. Estuvo en la "Exposició-Homenatge a Ricardo Anckermann (1842-1907)" celebrada en la Galeria Bearn en 1979. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició-Homenatge...*, op. cit.

56. *Playa*, fdo. ang. inf. dcho. y fechado por detrás: "R. A., 1887". Med. 6 × 10 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma. *Molinar*, fdo. y con fech ang. inf. dcho.: "R. Anckermann, 1890". Med. 17 × 29 cm. Tec. Oleo sobre tabla. Lugar: Colección particular Palma.

57. *Paisaje con figura*, fdo. y sin fecha ang. inf. dcho.: "R. Anckermann", h. 1895. Med. 42 × 30 cm. Tec. Oleo sobre tela. Lugar: Desconocido. Observaciones: Conocimiento indirecto a través de rproducción en catálogo. Estuvo en "Exposició-Homenatge a Ricardo Anckermann (1842-1907)" celebrada en la Galeria Bearn en 1979. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició-Homenatge...*, om. cit. *Sa font des racó*, fdo. y con fecha eng. inf. dcho.: "R. Anckermann, 1901". Med. 59,5 × 82,5 cm. Lugar: Palau del Consell. Observaciones: Etiqueta al dorso: "Propiedad herederos R. Anckermann". Sobre bastidor: "350" pts. Estuvo en la exposición del Círculo Mallorquín en 1927 con motivo del veinte centenario de su muerte. También fue expuesta en la Lonja el año 1957, con ocasión de la exposición "Mallorca vista por los pintores". Finalmente estuvo en la "Exposició del patrimoni artístic de l'antiga Diputació" celebrada en la Lonja en Diciembre-enero de 1979/1980. Bibliografía: (Catálogo) *Exposició Ricardo Anckermann 1842-1907*, Círculo Mallorquín, Palma 1927. (Catálogo) *Mallorca vista por los pintores*, Palma de Mllocca 1957, n° cat. 3. (Catálogo) *Exposició del Patrimoni...*, op. cit.

58. A. Cirici, *La pintura catalana*, Palma de Mallorca 1959, p. 81.



"El puerto de Palma"
1877 (80 x 120 cm.)



"Jardín"
1900 (10 x 24,5 cm.)



"Pintando al aire libre"
1875 (30 x 41 cm.)



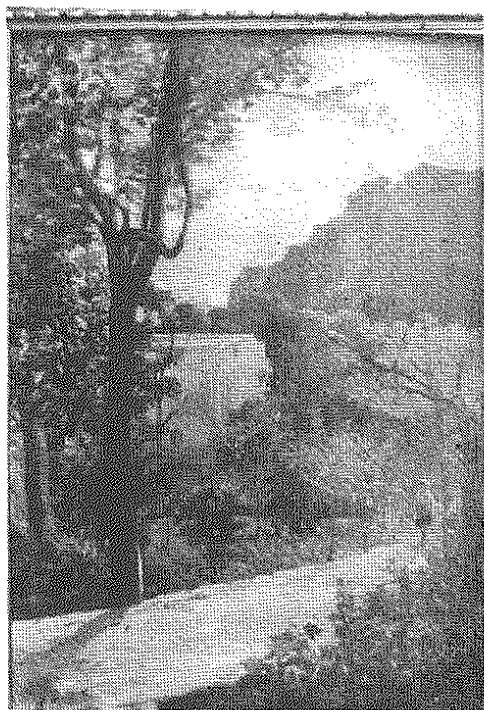
"Playa del Molinar"
1873 (29 x 44 cm.)



"Molinar"
1904 (52 x 95 cm.)



"Sa font des Recó"
1901 (59,5 x 82,5 cm.)
Foto: Matas





"Paisaje"
1904 (73 x 54 cm.)



"El Teix"
1901 (60 x 82,5 cm.)
Foto: Vicenç Matas

